

"Das Gold ist schuld!" Zur Rolle des Geldes im Leben und im Werk Richard Wagners

Busch, Ulrich

Erstveröffentlichung / Primary Publication
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Busch, U. (2013). "Das Gold ist schuld!" Zur Rolle des Geldes im Leben und im Werk Richard Wagners. *Berliner Debatte Initial*, 24(1), 6-23. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-61609-0>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Commercial-NoDerivatives). For more information see:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>



Richard Wagner in Luzern 1868. Quelle: Wikimedia Commons, 28-01-2013.

Ulrich Busch

„Das Gold ist schuld!“¹

Zur Rolle des Geldes im Leben und im Werk Richard Wagners

Ein Jahrhundertgenie

Richard Wagner, dessen Leben vor 200 Jahren, am 22. Mai 1813, in Leipzig seinen Anfang nahm und vor 130 Jahren, am 13. Februar 1883, in Venedig endete, war zweifellos das größte Musikgenie des 19. Jahrhunderts, ein deutscher Künstler von europäischem Rang und von Weltgeltung. Diese Einschätzung galt nicht von Anfang an, setzte sich im Verlaufe des Jahrhunderts aber mehr und mehr durch und entsprach nach 1876 der allgemeinen Überzeugung.² Seinen Bewunderern galt er als „Lichtbringer“ und als neuer „Demosthenes“ (Nietzsche 1876: 464, 495). Für Thomas Mann war er „eines der faszinierendsten Vorkommnisse der Kunst- und Geistesgeschichte“ überhaupt (Mann 1939: 180). Selbst Kritiker des „Bayreuther Meisters“ wie Hanns Eisler sahen in ihm einen Komponisten „von wirklicher Größe“, zwar „Gift für Deutschland“, aber trotzdem „riesig“ (Eisler 1985 I: 245; II 143). Im Rückblick zeigt sich, dass Wagner „im Großen wie im Fatalen zu den wirkungsmächtigsten Figuren der Epoche zählt, vergleichbar nur mit Marx und Nietzsche“ (Fest 1994).

Wagner hat die Musikszenerie seiner Zeit grundlegend revolutioniert. Harmonik, Orchester, Konzertwesen, Bühnenkunst, Opernstruktur – all das litt seit Beethoven und Weber unter einer gewissen Erstarrung. Wagner brach diese auf und machte „aus der Musik des 19. Jahrhunderts [...] die des zwanzigsten“ (Wapnewski 1983: 16). Sein Einfluss aber reichte weit über die Musik hinaus und bezog sich auch auf die Dichtung, die Publizistik, die Kulturtheorie, das Theater, die Kunstgeschichte³, die Politik,

die Philosophie und den Instrumentenbau⁴. Er selbst sah sich vor allem als Bühnenreformer und radikalen Erneuerer der deutschen Tonkunst, als Schöpfer kolossaler Musikdramen, welche als „Gesamtkunstwerk“ an Ausführende wie Zuhörer völlig neue Ansprüche stellten und sich daher von den herkömmlichen Bühnenwerken, den Opern von Donizetti, Rossini, Spontini, Bellini und Cherubini, von Spohr und Meyerbeer, deutlich abhoben. Auch wenn Robert Schumann Wagner für „keinen guten Musiker“ hielt, Heinrich Laube in seiner Dichtung „den Text eines Dilettanten voll grimmiger Ecken und Härten“ erblickte und Eduard Hanslick „die Armut seiner Erfindung und das *Dilettantische* seiner Methode“ kritisierte (Tappert 1903:32f.), so war Wagners Stil doch originell, seine Kunstauffassung neu und sein Oeuvre eine großartige Leistung, die alles bisher Dagewesene weit übertraf. Als „bürgerliches Gesamtkunstwerk“ entsprach es den Erfordernissen der Zeit. Indem es exzessive Sinnlichkeit mit Entsagung (Triebverzicht) und Naturromantik mit bourgeoisem Luxusraffinement vereinte, führte es die „Widersprüche bürgerlicher Existenz“ (Veltzke 2002: 58) zusammen. So entstanden Musikdramen, die gleichermaßen revolutionär wie romantisch, national wie kosmopolitisch, utopisch und dekadent waren.

Tatsächlich war Wagner seiner Zeit weit voraus – nicht nur als Komponist, am Notenpult und am Klavier, sondern auch als Opernunternehmer, Theatermanager, Organisator, Lobbyist, Geld- und Kreditbeschaffer. Er war „der erste Künstler der Moderne“, die „vollkommenste Inkarnation des reinen [...] Künstlertypus“

(Wapnewski 1983: 17). Er lebte für sein Werk und hat es verstanden, dieses beim Publikum durchzusetzen und damit nachhaltigen Eindruck zu machen. Er wollte seine Schöpfungen nicht vermarkten, sondern zelebrierte sie der Welt als „theatralische Magie“ (Mann 1949: 17), Offenbarungen und Mysterien. *Geld* war für ihn nie Motiv seines Schaffens, sondern immer nur Mittel zum Zweck, als solches aber enorm wichtig. Er war ständig in Geldnot, von Geldsorgen geplagt und von Gläubigern verfolgt. Nichtsdestotrotz war er privat ein maßloser Verschwender, ein „Schnorrer“ und ein „Pumpgenie“, wie Thomas Mann nicht ohne Humor bemerkte (Vaget 1999: 212). Er schuf Werke für die Zukunft, lebte indes aber über seine Verhältnisse und verschuldete sich bei aller Welt – in der festen Überzeugung, dass die Welt ihm, dem genialen Künstler, letztlich unendlich viel mehr schulde, als er ihr.

Wagners Lebens- und Schaffenszeit umfasste den größten Teil des 19. Jahrhunderts. Dies gilt selbst in der „langen“ Fassung desselben, also von 1789 bis 1914, mehr aber noch für dessen „kurze“ Auslegung, als Zeitspanne zwischen den Napoleonischen Kriegen und dem Beginn der imperialistischen Ära. „Leidend und groß“, schrieb Thomas Mann, „wie das Jahrhundert, dessen vollkommener Ausdruck“ sie ist, steht uns „die geistige Gestalt Richard Wagners vor Augen“ (Mann 1933: 346). Trotz „Zukunftsmusik“, übertriebenen Sendungsbewusstseins und Prophetentums blieb Wagner entschieden seiner Zeit verhaftet. Alle Ideen und Widersprüche des Zeitgeistes in sich aufnehmend und sie in Reime und Töne setzend, verkörpert er uns heute wie kaum ein anderer Künstler das bürgerliche Zeitalter – vom Sieg der Heiligen Allianz über Napoleon in seinem Geburtsjahr 1813 über die Revolutionen von 1830 und 1848/49 bis hin zur Reichsgründung von 1871 und zum wirtschaftlichen und politischen Aufstieg Deutschlands in der Wilhelminischen Ära. Er hatte „alles“ in sich, was das 19. Jahrhundert ausmachte: „die Untergangsahnungen und die Anbruchserwartungen, den Zerstörungsfuror und die großen Imaginationen einer neuen und besseren Welt“ (Fest 1994). Sein Leben verlief nicht neben der Geschichte, sondern war aufs Engste mit dieser

verflochten: Sein „Lebensdrama“ war das „Drama des Jahrhunderts“ (Gregor-Dellin 1984: 9). In seinen Opern spiegeln sich Romantik und Restauration, vormärzlicher Aufbruch und postrevolutionäre Resignation ebenso wider wie Germanenkult, gründerzeitlicher Pomp und nationaler Größenwahn. Er stand im Netzwerk frühsozialistischer und nationalromantischer Ideen, unter dem Einfluss der literarischen Bewegung des „Jungen Deutschland“ und der Junghegelianer, verarbeitete die politischen wie philosophischen Strömungen seiner Zeit. Es ist aber nicht nur die Originalität seiner Dicht- und Tonkunst, der meisterhaft beherrschte neuromantische Stil und das Berauschende seiner Musik, was seine Werke auszeichnet und sie für die Nachwelt so bedeutungsvoll wie problematisch macht, sondern auch das darin implementierte ideologische Programm, das neben revolutionär-humanistischen Momenten auch nationalistische, antisemitische und rassistische Züge trägt (vgl. Weiner 2000; Scholz 2000).

Nichts fehlt in Wagners Schriften und Musikdramen, weder der revolutionäre Anarchismus Bakunins noch der radikale Antikapitalismus von Proudhon bis Marx und der „wahre Sozialismus“ Karl Grüns, weder die Religionskritik Feuerbachs noch der Pessimismus Schopenhauers, weder die revolutionäre Gesinnung von 1848/49 noch der Judenhass, weder der Nationalismus des deutschen Kaiserreichs noch die pseudoreligiöse Weltverklärung der Neuromantik. Für Wagner wurde alles zur Quelle der Inspiration und er formte daraus sein „Kunstwerk der Zukunft“. Weltanschaulich wurzelte sein Denken in der deutschen Romantik und in der revolutionären Utopie des „Vormärz“. Es ist aber auch schon etwas vom falschen Pathos Wilhelm II. und „viel ‚Hitler‘ in Wagner“ (Mann 1950: 204), was ihn neben Nietzsche, Lagarde, Gobineau und Chamberlain zu einem geistigen Vorläufer des Nationalsozialismus werden ließ.⁵ – Aber auch das gehört zum 19. Jahrhundert, welches das Jahrhundert Feuerbachs, Lassalles, Marx', Bismarcks, Darwins, Hugos, Dickens, Fontanes, Tolstois usw. war, aber eben auch das von Schopenhauer, Nietzsche, Treitschke und Gobineau.

Obwohl Wagners Musikdramen den Zeitgenossen neuartig und ungewohnt erschienen sind und die chromatisch alterierte Harmonik im „Tristan“ und im „Parsifal“ eindeutig in die Zukunft weist, bildet Wagners Tonkunst, musikhistorisch gesehen, doch weniger den Auftakt zu einer gänzlich neuen Richtung als vielmehr den Schlussakt einer Entwicklungsperiode, der musikalischen Romantik. Sie ist deren großartige Synthese, reifste Ausformung und höchste Steigerung, behaftet aber auch schon mit den Insignien ihres Niedergangs, den Merkmalen der Dekadenz, wie Nietzsche feinfühlig konstatierte (vgl. Nietzsche 1888: 11), ebenso wie mit den Vorzeichen des Kommenden, des impressionistischen Stils und der Atonalität. Deshalb finden sich unter den Vorläufern Wagners – Gluck, Beethoven, Schubert, Weber, Berlioz, Marschner, Meyerbeer – große Namen, nicht aber in seiner direkten Nachfolge. Die nachwagnersche Musikdramatik verharrte in einem wenig produktiven Epigonentum (Humperdinck, Siegfried Wagner, Pfitzner), mied die Bühne und entfaltete sich vor allem auf sinfonischem Gebiet (Bruckner, Liszt, Mahler) oder ging eigene, schließlich von Wagner wegführende Wege (Strauß, Saint-Saens, Franck, Schönberg, Berg). Insofern war Wagner in der Tat *nicht*, wie konservative und reaktionäre Kreise von Ludwig II. bis zu Adolf Hitler meinten, „der Seher einer Zukunft“, sondern vielmehr, wie Nietzsche richtig erkannt hatte, „der Deuter und Verklärer einer Vergangenheit“ (Nietzsche 1876: 510), „der letzte Verherrlicher und unendlich bezaubernde Vollender einer Epoche“, eben des 19. Jahrhunderts, und darin zugleich ein „mächtig-glückhafter Selbstverherrlicher und Selbstvollender“ (Vaget 1999: 71), der keiner Steigerung mehr bedurfte, aber eben auch keine mehr erlaubt. Dieses Schicksal teilte er übrigens mit einem anderen „Außenseiter“ (Mayer 2000), mit Karl Marx, dem größten Kritiker des 19. Jahrhunderts, der im gleichen Jahr wie Wagner, 1883, starb und der Nachwelt ein ebenso umfangreiches wie problematisches Erbe hinterließ.

Wirtschaftshistorischer Hintergrund

Richard Wagner gehört zu den wichtigsten Gestalten des 19. Jahrhunderts. Er verkörpert es in seiner Person und mit seinem Werk wie kaum ein anderer Vertreter seiner Zeit – als Bürger, Künstler und Pamphletist, aber auch als Revolutionär, Renegat, Prophet und Nationalist. Seine Biografie widerspiegelt den Entwicklungsverlauf des Jahrhunderts: Geboren 1813, wuchs er in einer Periode der Restauration, aber auch keimender bürgerlich-demokratischer Hoffnungen auf. Seine politischen Überzeugungen und künstlerischen Ideen wurzelten im „Vormärz“. An der Revolution nahm er 1849 aktiv teil. Danach ging er den Weg des deutschen Bürgertums, in Resignation und Pessimismus, ohne jedoch seine Ideale vollends aufzugeben. Er formte sie vielmehr um, gemäß den Gegebenheiten seiner Zeit. Auf die künstlerische Anerkennung folgte schließlich der wirtschaftliche Erfolg. Wagner stieg zum „Staatsmusikanten“ (Marx 1876: 23) auf. Als er 1883 starb, war er hochangesehen und, trotz hoher Schulden, wohlhabend. Er hinterließ ein abgeschlossenes Werk, das als Summa der Musikdramatik des 19. Jahrhunderts gilt, als Synthese romantischer Strömungen, als Kulminationspunkt bürgerlicher Musikkultur. Die Lebensdaten Wagners markieren den historischen Rahmen für sein Wirken wie für sein Werk. Es ist das „bürgerliche Zeitalter“, worin beides seinen Platz hat, die Ära des „klassischen Kapitalismus“.

Dieser beruhte auf der Wirtschaftsweise entwickelter Warenproduktion und auf der „großen Industrie“. Sein Funktionieren setzte entfaltete Geld- und Kreditverhältnisse, Banken und Finanzmärkte voraus. Hier gelangte das Privateigentum zu allgemeinsten Verbreitung; seine höchste Inkarnation aber findet dieses im *Geldbesitz*. Als „letztes Produkt der Warenzirkulation“ und „erste Erscheinungsform des Kapitals“ (Marx 1890: 161) bildet das Geld nicht nur den logischen und historischen Ausgangspunkt der kapitalistischen Produktionsweise, sondern ist zugleich deren zentrales Identifikationsobjekt. Als „Essenz“ der bürgerlichen Gesellschaft verkörpert es den „Geist des Kapitalismus“ (Weber 1920: 30). Nirgendwo,

schrieb Werner Sombart, finden Besitzgier und Machtstreben ein ihrem „innersten Wesen so sehr gemäßes Feld der Betätigung wie in dem Jagen nach dem Gelde, diesem völlig abstrakten, aller organisch-natürlichen Begrenztheit enthobenen Wertsymbole, dessen Besitz [...] auch als Machtsymbol erscheint“ (Sombart 1916: 328).

Mit Hilfe des Geldes entsteht in einer auf Privateigentum und Tausch beruhenden Produktionsweise die für eine Gesellschaft notwendige und diese konstituierende Kohärenz. Das Geld fungiert als universaler Integrator und erscheint so als höchste Inkarnation des Reichtums und Symbol gesellschaftlicher Macht. Zugleich manifestiert sich in ihm das Kapitalverhältnis in reiner Form; es wird dadurch zum für alle erkennbaren „Fetisch“ des Kapitals (Marx 1890: 104ff.). Kapitalismuskritik äußert sich daher zuerst als *Geldkritik*, als Kritik an der Geldwirtschaft und gegenüber deren Exponenten, den Geldbesitzern, Geldverleihern, Bankiers und Spekulanten – den Juden. Dies geht mitunter soweit, dass diese mit dem „Kapital“ gleichgesetzt werden und der Grund von Ausbeutung nicht in der kapitalistischen Produktion und Akkumulation gesehen wird, sondern im Geldkapital, namentlich in der Geldleihe, im Zins. An der vermeintlich sympathetischen Beziehung zwischen Juden und Geld werden alle negativen Assoziationen gegenüber dem Kapital festgemacht – eine naive Sicht, die jedoch für die Kapitalismuskritik jener Zeit durchaus typisch war.

Was kennzeichnet das Jahrhundert Wagners? Es war keine Zeit des Übergangs wie etwa die Zeiten Shakespeares oder Mozarts. Die „ursprüngliche Akkumulation“ und die marktwirtschaftliche Transformation als Vorbedingungen für die Wirtschaftsweise des Kapitals waren abgeschlossen, der Umbruch vollzogen. Das 19. Jahrhundert bietet deshalb, retrospektiv betrachtet, ein Bild relativer Ruhe und Stabilität. Karl Polanyi nennt vier „Einrichtungen“, die dafür verantwortlich waren: das Kräftegleichgewicht zwischen den Großmächten, der liberale Staat, der internationale Goldstandard und der sich selbst regulierende Markt (Polanyi 1944: 19). Bemerkenswert ist, dass die *goldbasierte Währungsordnung* dabei

als „entscheidend“ herausstellt, als Stabilitätsanker für das ganze System.

Als Wagner die politische Bühne betrat, war die bürgerliche Gesellschaft in England bereits vollständig etabliert, ebenso in Frankreich und in der Schweiz. In Deutschland, Österreich, Ungarn usw. dauerte dieser Prozess noch an, die Vertreter der alten Ordnung sahen sich aber bereits in der Defensive, auch wenn sie in der Agrarwirtschaft, im Militär und im Staat noch feste Positionen inne hatten. Die Bourgeoisie erstarkte zunehmend, das Kapitalverhältnis wurde für die Wirtschaft und die Gesellschaft mehr und mehr bestimmend. Mit der Industrialisierung, die in Deutschland nach dem Ende der Napoleonischen Kriege einsetzte, entstand die dem Kapitalverhältnis adäquate materiell-technische Basis, die „große Industrie“. Da der Feudaladel dem nichts Vergleichbares entgegenzusetzen hatte, war er zum Untergang verurteilt. Der Aufstieg der Bourgeoisie während der 1830er und 1840er Jahre beruhte auf der Durchsetzung und Ausbreitung der kapitalistischen Produktionsweise. Die politische Niederlage von 1848/49 änderte hieran kaum etwas; die kapitalistische Entwicklung setzte sich unvermindert fort. Hinzu kam, dass, unterstützt durch die militärischen Siege Deutschlands über Dänemark, Österreich und Frankreich, 1871 die Einheit des Reiches hergestellt wurde, wodurch Deutschland ökonomisch und militärisch zu einer der führenden Mächte in der Welt aufrückte. Fasst man die wesentlichen Charakteristika dieser Ära zusammen, so sind dies: *Erstens* die Etablierung der bürgerlichen Gesellschaft, *zweitens* die umfassende Durchsetzung der kapitalistischen Produktionsweise, wozu die Industrialisierung ebenso gehörte wie die Herausbildung eines entwickelten Geld- und Kreditwesens. Und *drittens*, die Errichtung des Deutschen Kaiserreichs als mächtigster Nationalstaat in Kontinentaleuropa.

Hinzu kommt der Aspekt, den Polanyi besonders hervorgehoben hat: Das 19. Jahrhundert war zugleich das *Zeitalter des Goldes*. Die Grundlage hierfür bildete die umfassende Durchsetzung der kapitalistischen Produktionsweise, ein Prozess, der mit der Transformation der gesamten Wirtschaft in eine Waren- und Geldökonomie, mit ihrer durchgreifenden

Kommerzialisierung und Monetisierung also, verbunden war. Hierzu gehörten die Vereinheitlichung der Währung im Goldstandard, die Etablierung der Banknote als Zahlungsmittel und die Ausdehnung des Kredits. Die Banken expandierten; es entstand ein modernes Geld- und Finanzsystem und die Finanzmärkte, die Börsen, übernahmen die zentrale Steuerungsfunktion in der Wirtschaft (vgl. Bagehot 1873; North 1994: 143ff.). Der Siegeszug des Goldes im Verlaufe des Jahrhunderts vergoldete faktisch den Triumph des Kapitals, sprichwörtlich wie real. Zuerst in England (1774/1816), dann in Deutschland (1873) und nachfolgend in allen anderen Staaten der kapitalistischen Welt wurde das Gold zur Basis des Geldwesens, zum Synonym für Stabilität und zum Instrument weltwirtschaftlicher Integration.

In der Monetisierung des Goldes fand eine Erkenntnis der Ökonomie ihren Niederschlag: Danach war *Gold* zwar „nicht von Natur Geld“, wie noch im 18. Jahrhundert behauptet⁶, *Geld* aber sehr wohl „von Natur Gold“ (Marx 1890: 104). Dies entsprach jetzt zugleich den praktischen Erfordernissen wie den Möglichkeiten der Goldproduktion: Betrug der Umfang der jährlichen Goldförderung zwischen 1701 und 1800 weltweit durchschnittlich 19,0 t, zwischen 1801 und 1820 14,6 t und zwischen 1821 und 1840 17,2 t (Kaemmel 1966: 301), so stieg dieser nun sprunghaft an: In den 1840er Jahren lag er bei 76,7 t, in den 1850er Jahren sogar bei 189,7 t. Und ab 1891 schließlich überstieg er 300 t pro Jahr (North 1994: 146). Die exorbitante Zunahme der Goldproduktion ab 1841 verdankte sich insbesondere der Erschließung großer Goldvorkommen in Kalifornien, Südafrika und Australien. Zwischen 1848 und 1862, einem Zeitraum von nur 14 Jahren, betrug die Goldförderung mehr als die Hälfte des Umfangs der gesamten Produktion der letzten 350 Jahre (Mottek 1964: 135).

Diese Steigerung der Goldproduktion war der Goldeinfuhr vergleichbar, wovon im 16. Jahrhundert enorme Wirkungen für die wirtschaftliche Entwicklung in Europa ausgegangen sind. Die Folge war ein regelrechter „Goldrausch“, wovon große Teile des Bürgertums und des Adels erfasst wurden, ferner ein Anstieg der Nachfrage nach Gütern aller Art

und der Produktion. Sombart spricht darüber hinaus von einem „seelenbildenden Einfluss“, den das Gold ausübte, indem es „die verschiedenen Seiten des kapitalistischen Geistes zur Entfaltung“ brachte, „den Erwerbstrieb zum Erwerbsparoxysmus“ steigerte, den „Spekulationsgeist“ förderte und „den rechnerischen Sinn entwickeln“ half (Sombart 1916: 541).

Zunächst aber nahm vor allem die Akkumulation von Geld kräftig zu, ohne dass die Wirtschaft hierfür genügend Anlagemöglichkeiten bot. Diese Disproportion und Asynchronität zwischen monetärer und realer Akkumulation führte zu Spannungen, zu Aggressionen gegenüber dem Handels- und Geldkapital, den „Wucherern“, welche zumeist Juden waren und bei denen sich das überschüssige Geld ansammelte. Die Juden waren nicht nur traditionell als „monopolistische Geldgeber“ tätig, wie etwa Rothschild, Bethmann, Bleichröder, Mendelssohn u.a., sie hatten auch großen Anteil am Aufbau des modernen Geld- und Kreditsystems (Sombart 1911: 59). So war das Wechselgeschäft lange Zeit uneingeschränkt eine „Domäne der Juden“ und diese waren auch überall in Europa die „Begründer“ der Effektenbörsen (ebd.: 99f.). Ihr Reichtum überstieg für gewöhnlich den vermögender Nichtjuden, wie Sombart zeigen konnte (ebd.: 212ff.). Sie galten als die „Hüter des Hortes“ und „durch das Geld, das sie sich untertan“ gemacht hatten, als die „Herren der Welt“ (ebd.: 426f.).

Wagner hatte diese besondere Situation und die sozialen Konflikte der 1830er und 1840 Jahre vor Augen, als er seine ersten wirtschaftlichen Erfahrungen sammelte und sich sein Weltbild konstruierte. Die Lösung jedoch, welche die Geschichte dafür bereit hielt, entsprach nicht seinen romantischen Intentionen, denn sie lief darauf hinaus, dass die Handels- und Geldkapitalisten zu Fabrikanten wurden, ihr Geld als Kapital anlegten und es für sich „arbeiten“ ließen, indem sie große Teile der „freien“ Bevölkerung zu Lohnsklaven machten. Alles überschüssige Geld wurde bei Banken konzentriert und via Kredit dem Wirtschaftskreislauf als produktives Kapital zugeführt. Die Akkumulation des Kapitals führte zur Ausdehnung der Industrie, aber ebenso zur Ruinierung der Natur und zur Verelendung der arbeitenden Massen. Die Kul-

tur büßte ihre Eigenständigkeit ein und wurde der Reproduktion des Kapitals unterworfen, als bloßes Amüsement für die Kapitalistenklasse oder Mittel zur Repräsentation ihrer Macht.

Wagner deutete diese Entwicklung als Konsequenz der Herrschaft des Goldes und brachte sie in einer für das 19. Jahrhundert typischen „antisemitischen Manier auf das Engste mit dem jüdischen Einfluss in der Finanzwelt“ (Weiner 2000: 80) in Verbindung. In seinen Schriften wechseln daher geldfeindliche und antikapitalistische Äußerungen fortgesetzt mit antisemitisch-rassistischen Ausfällen. Diese entsprachen jedoch nach 1849 und erst recht nach 1871 immer weniger der Realität. Mit der Verschmelzung von Industrie- und Bankkapital schließlich zum Finanzkapital begann Ende des Jahrhunderts eine neue Phase der Entwicklung, die Wagner selbst nicht mehr erlebt hat, in welcher das von ihm gegründete Bayreuther „Großunternehmen“ (Mayer 1978: 24) aber hervorragend prosperierte und wodurch sich der Wagner Zeit seines Lebens versagt gebliebene pekuniären Erfolg nun endlich einstellte.

Das Geld im Werk Wagners

Es sind drei Themen, die das Werk Richard Wagners bestimmen und die sich wie Leit-motive durch seine Musikdramen ziehen: die *Liebe*, die *Macht* und das *Geld*. Dominiert in den Frühwerken „Das Liebesverbot“ und „Die Feen“, im „Tannhäuser“ sowie in „Tristan und Isolde“ die Liebe als Hauptmotiv und in „Rienzi“, „Lohengrin“ und „Parsifal“ die Macht, so kreist die Handlung in Wagners Hauptwerk, dem „Ring des Nibelungen“⁷, vorzugsweise um das Geld. Der „Ring“ erweist sich damit trotz mythologischer und historisierender Verkleidung als ein durchaus modernes Stück, ein Werk des 19. Jahrhunderts. Während nicht wenige Zeitgenossen die Tetralogie für ein Historiendrama hielten, handelnd in grauer Vorzeit, erkannte George Bernard Shaw schon 1895, dass das Werk „mit all seinen Göttern und Riesen und Zwergen, mit den Wasserjungfrauen und Walküren, der Tarnkappe, dem magischen Ring, dem verzauberten Schwert und dem wunderbaren Schatz [...] ein Drama

der Gegenwart (ist) und nicht eines aus ferner und sagenhafter Vorzeit“ (Shaw 1895: 64). Die romantisch-mythologische Verhüllung jedoch verleiht dem Kapitalismusbezug des Werkes archetypische Wucht. Mit Blick auf das Gold und die mit seinem Erwerb und Besitz verbundenen Konflikte war Shaw davon überzeugt, dass das Stück „nicht vor der zweiten Hälfte“ des 19. Jahrhunderts hätte geschrieben werden können, was die Modernität Wagners unterstreicht.

Das Gesamtwerk Wagners ist ein getreues Abbild seiner Zeit; ganz besonders aber gilt dies für die „Ring“-Tetralogie (1848-1874), die „mächtigste Show“ des 19. Jahrhunderts (Marcuse 1973: 220). Im Zentrum dieser Megaoper steht die Macht – ihre Erringung, ihre Verteidigung, ihr Verlust. Diese Macht aber, die „das Leben beherrscht“, so Wagner bereits 1849, „ist nichts anderes als: – *das Geld*, – d.i. der abstrahierte und idealisierte *Eigennutz*“ (zit. bei Kesting 1993: 148f.). Im Gold, der Geldmacht und der darauf beruhenden Zivilisation sah Wagner etwas der Natur des Menschen Widersprechendes, etwas Widernatürliches. Im „Ring“ führte er diesen Gedanken aus: Als Objekt der Natur erscheint das Gold „harmlos“, als ein Gegenstand naiver Freuden und ästhetischer Genüsse. Der Natur entwendet jedoch, dient es dazu „Knechtschaft und Unheil daraus zu schmieden“ (Wagner 1848: 110). In dem von Alberich aus dem Rheingold geschmiedeten Ring versinnbildlichte Wagner die Verwandlung des Goldes in Kapital, welches, wenn es zur Herrschaft gelangt, Leid und Verderben über die Welt bringt.

Die Grundspannung des Dramas ist folgerichtig die zwischen *Natur* und *Geld*. Dies knüpft bei Rousseau, Novalis, Tieck, Friedrich Schlegel, Jacob Grimm und E.T.A. Hoffmann an und entspricht dem Grundmuster romantischer Zivilisations- und Kapitalismuskritik. Der „Ring“ versteht sich mithin als „Kampfansage an die moderne Geldzivilisation“ (Kesting 1993: 9), an die verhasste „Bankierswelt“ (Mayer 1978: 171). Zugleich stellt das Werk einen „deutschen Beitrag zur Monumental-Kunst“ (Mann 1937: 171) dar; womöglich ist es sogar *das* Kunstwerk des 19. Jahrhunderts deutscher Provenienz und steht damit gleichrangig neben ähnlich bedeutungsvollen Werken anderer Nationen

wie dem Romanzyklus „Die Rougon-Macquart“ von Emile Zola, den sozialkritischen Romanen von Charles Dickens, den Gesellschaftsdramen Henrik Ibsens und dem epischen Werk von Lew Tolstoi, um nur einige zu nennen.

Gemäß der mythologischen Kostümierung, in die Wagner seine Geschichte hüllte, erscheint das Gold hier in seiner archaischen Gestalt, als *Gold*. Als solches ist es Element der Natur, Objekt der Begierde, Fluch, kriminelles Motiv und tödliches Verhängnis. Genau in dieser Reihenfolge tritt es im „Rheingold“ in Erscheinung und steht damit von Anfang an im Zentrum des Geschehens. Wagner brauchte dafür nicht einmal die den Mythen, der Edda und dem Nibelungenlied, entlehnte Handlung zu korrigieren, denn das Gold spielte bereits hier, im Zwist zwischen Göttern und Zwergen⁸ sowie als Motiv der Machtkämpfe im Hochmittelalter, eine zentrale Rolle (vgl. Le Goff 2011: 29ff.). Von den Nibelungen zum Ring geschmiedet, dem *Andvaranaut* der Sage (Meyer 1903: 174), welcher seinem Besitzer unendliche Macht verleiht, bestimmt das Gold sodann als Objekt der Besitzgier, Instrument brutalen Machtstrebens und Motiv für Mord und Totschlag den weiteren Gang der Handlung. Der goldene Ring wird letztendlich allen, die nach ihm streben oder ihn besitzen, zum todbringenden Verhängnis: Zuerst Fasolt, dem Riesen, dann Fafner, dem Drachen, danach Mime, dem Schmied, dann Siegfried, schließlich auch Gunther, Brünnhilde und Hagen. Am Ende steht das Inferno, der Untergang der alten Welt. Mit ihr verschwindet auch das Geld: der Ring versinkt in den Fluten des Rheins und verwandelt sich wieder in das „reine Gold“ der Natur.

Das Streben nach dem Gold steht im „Ring“ eindeutig im Fokus, so wie es bereits in der „Edda“ den Mittelpunkt des Weltgeschehens bildete.⁹ Es ist das eigentliche Thema Wagners. Indem er ihm in seinem bedeutendsten Werk eine derart herausgehobene Stellung zuwies, wollte er zeigen, welchen Platz das Geld in der Gesellschaft *seiner Zeit* einnahm – als Gold, als Geld und, symbolisiert im Ring, als Kapital. Er machte damit den „Ring“ zum Abbild des „goldenen Zeitalters“ des Kapitalismus.

Den Anfang (Das Rheingold: 1) bildet der

Raub des Goldes durch Alberich, ein brutaler Gewaltakt, verübt an der Natur und der menschlichen Zivilisation, lange bevor das Privateigentum und das Geld zur Herrschaft gelangt sind. Er steht hier als Metapher für die gewaltsame Aneignung des Reichtums, wie sie den historischen Ausgangspunkt für die kapitalistische Produktionsweise bildete. Im Unterschied zur politischen Ökonomie, welche diesen Prozess als „Kinderfabel“ von Fleiß und Sparsamkeit tüchtiger Eliten erzählt, zeigte Karl Marx den wahren, alles andere als idyllischen Ursprung des Kapitals durch „Eroberung, Unterjochung, Raubmord, kurz Gewalt“ (Marx 1890: 742). Zuvor hatte bereits Pierre-Joseph Proudhon erklärt, Eigentum sei „Diebstahl“. Wagners Diktion steht dem in nichts nach, indem er seine Geschichte mit einem brutalen Akt von Gewalt, dem Raub des Rheingoldes, beginnen lässt. Und dieser Raub bleibt nicht anonym. Mit dem Räuber, dem Nibelungen Alberich, denunziert Wagner sogleich eine bestimmte Klasse von „Proto-kapitalisten“, die schon immer mit Gold und Geld zu tun hatte, im Verborgenen wirkt und den Menschen verhasst ist. In der Sage sind dies die Zwerge, die Alben, die, von Statur „klein und ungestalt“, zumeist „dickköpfig, alt, graubärtig, höckrig“, aber auch „geschickt, klug und listig“ (Grimm 1835: 363ff.; Golther 1895: 116f.), in der Tiefe hausen und dort „ein eigenes Reich“ (Nibelheim) bilden. Lässt man die mythologische Verkleidung weg, so passt ihre Beschreibung auch auf die Juden, so wie Wagner sie sah. Obwohl er dies explizit nirgendwo ausführt, scheint die Assoziation mit den Juden zutreffend, Mime und Alberich mithin „Judenkarikaturen“ und der „Ring“ eine Kritik am „merkantilen Wesen der Juden und deren verderblichem Einfluss“ auf die Welt (Weiner 2000: 175, 83). Die Nibelungen erscheinen im „Ring“ als Geschöpfe „der Nacht und des Todes“, als Vertreter einer Parallelwelt gegenüber der lichten Welt der Götter, als deren Kontrahenten und „Verderber“. In diesem Gegensatz versinnbildlichte Wagner den gesellschaftlichen Konflikt von 1848: Die „erhabenen-selbstsüchtigen Götter, die ohne zu arbeiten, die Früchte der Natur genießen“, stehen für die „herrschende Aristokratie“ und die „abstoßenden, zwischen

Gier und Angst hin- und hergerissenen Zwerge für das goldhortende Judentum“, woraus die Kapitalistenklasse hervorgeht (Köhler 1997: 85).

Auf den Raub des Rheingoldes folgen im Handlungsverlauf weitere Kapitalverbrechen: Entführung, Freiheitsberaubung, arglistige Täuschung, Betrug, Diebstahl, sittenwidrige Verträge, Erpressung, Ausbeutung, Verschleppung, Nötigung, Untreue, Verrat, Giftbeibringung, Totschlag, Anstiftung zum Mord, Mord, Notzucht, Blutschande und Brandstiftung – alles Gewaltakte der schlimmsten Art und, wie ein erklärter Wagnerfeind 1933 anmerkte, „Straftatbestände im Sinne des Strafgesetzbuches“ (Pidde 1979). Als Motive dafür sind erkennbar: Habgier, Raffgier, Neid, Rachsucht, Macht- und Größenwahn. Immer aber geht es dabei um *Gold* und um den *Ring*, welcher das in Kapital verwandelte Geld symbolisiert und seinem Besitzer „Macht ohne Maß“ (Das Rheingold: 4) verleiht – und den Tod bringt. Der Nibelungenmythos erfährt dadurch in Wagners Bearbeitung eine prononciert anti-kapitalistische Deutung. Die mythologische Verkleidung, die es dem Publikum mitunter erschwert, den bürgerlichen Zeitgeist und antikapitalistischen Zug des Werkes sogleich zu erkennen, erscheint in Bezug auf das Gold nicht sonderlich befremdlich. Denn bereits in der nordischen Mythologie wird „dem Besitz des Goldes alles Weh zugeschrieben“, das Götter und Menschen ergreift, und „die Erlösung von allem Übel daran geknüpft“, dass der „aus den Tiefen des Rheins zum Unheil ans Licht gebrachte Goldreif den Rheintöchtern zurückgegeben werde“ (Sombart 1916: 536f.). Eine interessante Note dazu bildet der Gegensatz zwischen der Hortung des Goldes durch Fafner und seiner Formung zum Ring durch Alberich. Steht erstere für den bloßen Besitz, den unproduktiven Reichtum des *Schatzbildners*, welchem sozialhistorisch das Wucherkapital als „antediluvianische Form des Kapitals“ (Marx 1894: 607) entspricht, so symbolisiert der Ring die Akkumulation und Dynamik des Kapitals, seine sich stets vergrößernde produktive Macht. Er ist damit dem Hort historisch überlegen. Bei Wagner verkörpern die Riesen die „antediluvianische Welt“. Daher gibt sich Fafner mit dem „Besitz“

des Goldhortes zufrieden, anzufangen weiß er damit aber „nichts“ (Siegfried: 2.2.). Ganz anders Alberich, der die ihm durch den Ring verliehene Macht dazu benutzt, die Nibelungen zu versklaven und auszubeuten (Das Rheingold: 3). Siegfried, dem Helden einer neuen Zeit, ist es ein Leichtes, Fafner zu töten und sich den Hort anzueignen; Alberich jedoch und dessen finsternen Sohn Hagen vermag er nicht zu besiegen. Vielmehr bringt dieser Siegfried zu Fall (Götterdämmerung: 3.2.), worauf die Welt der Götter, Walhall, in Flammen aufgeht und ihre Trümmer in den Wogen des Rheins, samt Gold und Ring, versinken. Es ist dies „das Ende“, so Wagners pessimistische Weltsicht. Sein Werk enthalte „der Welt Anfang und Untergang!“ schrieb er an Liszt (zit. bei Köhler 1997: 85). Im Lichte der Philosophie betrachtet, beginnt das Werk „mit Proudhon und endet mit Bakunin“ (Mayer 2000: 170).

Der Fluch, den Alberich dem ihm entwendeten Goldring nachschickt, ist universeller Natur. Keiner, ob reich oder arm, kann sich ihm entziehen: „Wer ihn [den Ring] besitzt, den sehre die Sorge, und wer ihn nicht hat, den nage der Neid! Jeder giere nach seinem Gut, doch keiner genieße mit Nutzen sein.“ (Das Rheingold: 4) Das Fazit lautet: Die *Logik des Geldes* und *des Kapitals* bestimmt in der bürgerlichen Gesellschaft alles Leben, Denken und Tun. Niemand kann ihr entkommen. „Der Fluch des Goldes“ lastet auf allen, er ist der jegliche „Unschuld würgende Dämon der Menschheit“ (Wagner 1881 in SSD 10: 268).

Eng verbunden mit der Kritik am Geld ist Wagners *Judenhass*. Dieser hatte mehrere Wurzeln: persönliche, soziale, wirtschaftshistorische usw. In der Hauptsache aber war er dem Zeitgeist geschuldet, war er Reflex der wirtschaftlichen Situation zwischen 1830 und 1849. Während der 1840er Jahre, als Wagner sein Weltbild formte und den „Ring“ konzipierte, gab es in Deutschland noch keine starke Kapitalistenklasse, war das Kapital noch „zu schwach“, um sich der Produktion zu bemächtigen. Daher bildete nicht die Fabrik, sondern die Effektenbörse den „Hauptschauplatz seiner Tätigkeit“, das dort agierende Geldkapital aber war „vorzugsweise jüdisch“ (Engels 1890: 50). Was lag da näher, als Kapitalisten und Juden

identisch zu setzen, letztere für die eigentlichen Kapitalisten zu nehmen und das Geld(kapital) für das Kapital überhaupt? Die Dämonisierung des Geldes, wie sie sich in der frühsozialistisch-romantischen Kapitalismuskritik findet, führte unter den gegebenen Bedingungen „zur Dämonisierung des Judentums“ (Veltzke 2002: 11). Selbst Marx argumentierte, dem Zeitgeist folgend, entsprechend, indem er den „Schacher“ als „weltlichen Kultus“ der Juden ansah und „das Geld“ als ihren „weltlichen Gott“ (Marx 1844: 377). „Der Jude“, so Marx, habe sich „die Geldmacht angeeignet“ und, indem *das Geld* „zur Weltmacht und der praktische Judegeist zum praktischen Geist der christlichen Völker geworden ist“, sich „auf jüdische Weise emanzipiert“ (ebd.: 373). „Der Jude“, so predigte Wagner¹⁰, „herrscht und wird so lange herrschen, als das Geld die Macht bleibt, vor welcher all unser Tun und Treiben seine Kraft verliert“ (Wagner 1850: 68). Marx sah im *Geld* den „Gott Israels“ und im *Juden* den „Geldmenschen“ par excellence. Wagner betrachtete „das Geld“ als „Synonym“ für den verhassten Stamm der Juden (Köhler 1997: 82). Die „Emanzipation“, die sich beide von der Revolution erhofften, begriff Marx als „Emanzipation der Gesellschaft vom Judentum“ (Marx 1844: 377), Wagner aber als „Erlösung“ der Juden durch deren „Untergang“ (Wagner 1850, in SSD 5: 137). Die Beseitigung des Judentums war ihm gleichbedeutend mit dem Ende der Geldwirtschaft, der Befreiung der Menschheit von „Wucher, Papiergaunereien, Zinsen und Bankierspekulationen“. Der „dämonische Begriff des Geldes“ sollte von der Menschheit weichen „wie ein böser nächtlicher Alp“ (Wagner 1911/14, 12: 221). Im „Ring“, so Wagner 1881, habe er „das vollständige Bild des Fluches der Geld-Gier gegeben [...] und des Unterganges [der Welt], welcher daran geknüpft ist“ (Wagner 1982: IV. 692).

Die Differenz zwischen beiden Auffassungen, der von Marx und der von Wagner, scheint gering: beide genügten dem Zeitgeist antikapitalistischer Kritik und Prophetie.¹¹ Ihr Unterschied tritt jedoch sofort hervor, wenn man ihre weitere Ausformung in den Blick nimmt. So tritt bei Marx schon 1848 die ökonomisch motivierte „Expropriation

der Expropriateure“, worunter er nunmehr vor allem das Industriekapital verstand, an die Stelle der „antijüdischen Emanzipation“, während Wagner seine Schrift über das Judentum 1869 unverändert nachdrucken ließ und seine antijüdische Haltung zunehmend ethnisch bzw. rassistisch „begründete“¹². Auch wenn der Antisemitismus in Wagners „utopischem Revolutionsmodell“ wie in seinem Gesamtwerk ein „wesentliches Element“ (Weiner 2000: 40) darstellt und nicht etwa bloß einen vernachlässigbaren Nebenaspekt, so ist die Behandlung der Juden im „Ring“ doch weniger Ausdruck rassistischer Implikation denn Mittel antikapitalistischer Kritik, wenn auch in „vormoderner“ Form.¹³

Es war Hanns Eisler, der 1938, als Wagner der „Lieblingskomponist Hitlers“ war und als einer der Vorläufer der faschistischen Ideologie galt, betonte, dass der „Ring“ „ursprünglich ein antikapitalistisches Kunstwerk“ gewesen sei, dessen „fortschrittliche Tendenzen“ Wagner dann jedoch „ins Weltschmerzliche, Pessimistische, Abstrakte abgebogen“ habe. Aber selbst in der Endfassung biete seine „Weltanschauungsoper“ noch „genug Fortschrittliches“, verglichen mit den Werken spätbürgerlicher Künstler (Eisler 1985 III: 47; I: 32). Demgegenüber betont Martin Gregor-Dellin, der „Ring“ enthalte Wagner „ganz“, er sei „Utopie und verneinende Flucht in einem, Utopie einer Menschheits-Erlösung von der Macht, dem Gold und der ewigen Schuld – und [...] Flucht aus den undurchschaubar gewordenen Verhältnissen der Geschichte in die reinere, verdeutlichende Welt des Mythos“ (Gregor-Dellin 1984: 328).

Die dem „Ring“ immanente antikapitalistische Grundkonzeption war bereits im Entwurf von 1848 angelegt. Durch die Überarbeitung der Dichtung bis zu ihrer Fertigstellung im Dezember 1852 wurde sie eher noch verstärkt als abgeschwächt. Während der Vertonung, die sich bis 1874 hinzog, änderte der Komponist so gut wie nichts mehr am Text. Lediglich im Abschiedslied Brünnhildes wurden einige von Feuerbach beeinflusste Strophen gestrichen. Ursprünglich wollte Wagner diese Passage durch einige der Philosophie Schopenhauers verpflichtete Verse ersetzen. Die auf

Wunsch Ludwig II. erfolgte Vertonung dieser Versgruppe jedoch wurde letztlich nicht in die Partitur aufgenommen, sondern dieser lediglich als Anhang beigelegt. Wagner begründete dies damit, „dass ihr Sinn in der Wirkung des musikalisch ertönenden Dramas bereits mit höchster Bestimmtheit ausgesprochen“ sei und sie deshalb „hinwegzubleiben“ hätten (Wolf 1960: 16f., 140).

Das Geld in Wagners Leben

Die eingangs erfolgte Würdigung des Komponisten als bedeutendster deutscher Künstler des 19. Jahrhunderts bezog sich auf das Werk Wagners, nicht auf den Menschen. Gegen diesen lässt sich nämlich, da sind sich alle Biografen einig, so manches Kritische vorbringen. Dies betrifft seinen Charakter, sein Verhalten, seine Vorlieben und Abneigungen, ja selbst sein Äußeres, seine Gestalt und sein Auftreten. Nun gehen Genie und Charakter selten zusammen. Wagner jedoch gilt geradezu als paradigmatischer Fall für deren Unvereinbarkeit. Er hatte absolut nichts Olympisches an sich wie etwa Goethe, Beethoven oder Hugo. Thomas Mann, ein glühender Bewunderer Wagners, empfand das Zwielfältige, indem ihm dieser als Künstler „unwiderstehlich“ schien, als Geist und Charakter aber immer „suspekt“ blieb (Mann 1911a: 228). In einem Vergleich mit Goethe meinte er sogar, dass Goethe, der Wagner als „grundwiderwärtige Erscheinung“ hätte empfinden müssen, den Deutschen „ein unvergleichlich verehrungs- und vertrauenswürdigere Führer und Nationalheld“ sei als „dieser schnupfende Gnom aus Sachsen mit dem Bombentalent und dem schäbigen Charakter“ (Mann 1911b: 45).

Führt man sich vor Augen, wie Wagner mit seinen Musikerkollegen umging, etwa mit Mendelssohn, Brahms, Liszt oder Verdi, mit seinen Förderern, Mentoren, Unterstützern, Freunden und Verwandten, so entsteht kaum ein besseres Bild: „Schroffheit, ja rücksichtslose Kälte“, Herzlosigkeit, Gewissenlosigkeit, Egoismus, Schamlosigkeit und fehlende Moral, Ungerechtigkeit, „Schnorrertum“ und „Ausbeutung“ (Kesting 1993: 16f.) kennzeichneten sein Wesen. Er war offenbar „eine unaussteh-

liche Belastung und Herausforderung“ für seine Mitwelt: „Wagner, das Pumpgenie, der luxusbedürftige Revolutionär, der namenlos unbescheidene, nur von sich erfüllte, ewig monologisierende, rodomontierende, die Welt über alles belehrende Propagandist und Schauspieler seiner selbst, der theatromanische Kostümfex [...]“ (Mann 1951: 212).

Einiges davon ließe sich damit entschuldigen, dass Wagner einer der ersten Künstler war, die finanziell unabhängig sein wollten, dass er sein Werk nicht dem Kunstmarkt überließ und keine Konzessionen an Mode, Zeitgeschmack und Kommerz machte. Als Künstler war er kompromisslos, als Mensch aber ein Immoralist. Das eine bedingte das andere: Gewiss, aber nur bis zu einem gewissen Grade. Wagner war, auch wenn es ihm gut ging, ein Schnorrer und Schuldenmacher. Die „Macht des Bürgertums“ über ihn war, wie Theodor W. Adorno sarkastisch bemerkte, „so vollkommen“, dass er „als Bürger die Anforderungen der bürgerlichen Anständigkeit nicht mehr erfüllen“ konnte (Adorno 1952: 14). Dies zeigt sich besonders eindringlich in Bezug auf die bürgerlichste aller Erscheinungen, in seiner Beziehung zum *Geld*. Diese war „absurd“ (Wapnewski 1983: 18) und in hohem Maße ambivalent: Sozial hasste er das Geld wie kein anderes Phänomen der bürgerlichen Gesellschaft, privat aber war er ihm total verfallen, bot es ihm doch Zugang zu Wohlstand und feudalem Luxus. Es war Hassliebe, die er dem Geld entgegenbrachte, in der typischen Verbindung von Verachtung und Neid, Abscheu und Begehren. In Wagners Biografie gab es Zeiten, wo das Geld kaum fürs nackte Leben, für die Sicherung der Existenz reichte. In anderen Zeiten wiederum floss es ihm derart reichlich zu, dass er zur wohlhabenden Klasse aufstieg. In seinen späteren Lebensjahren verdiente er ein Vermögen, gab aber noch mehr aus, so dass ihn die Angst vor dem Bankrott bis zuletzt nicht ganz verließ. Immer überstiegen seine Bedürfnisse seine Einnahmen, egal ob diese hoch oder gering waren. Sie reichten nie, um seinen aufwendigen Lebensstil zu finanzieren. Dies erkennend und als Lebensschicksal vorwegnehmend, schrieb er 1853 an seinen Freund Kietz, „daß ich nicht sparsam sein kann weißt Du, und daß ich

immer mehr ausgabe als ich einnehme, wird mein beständiger Fehler bleiben; kommt mir Geld, so ist gewiß, daß ich mindestens immer dreifach so viel gezehrt habe und schuldig bin“ (zit. bei Kesting 1993: 179). Die Folge war, dass er, wo immer er sich auch aufhielt, in Leipzig, Magdeburg, Königsberg, Riga, Paris, Dresden, Zürich, München, Wien oder Bayreuth, Schulden machte und Schulden hinterließ. Geld war für ihn, ganz in Übereinstimmung mit den geldwirtschaftlichen Verhältnissen seiner Zeit, *Kredit*. Die Verfügung über Geld setzte dessen Leihe voraus. Der Borger wurde zum Schuldner und die Gesellschaft für diesen zum Gläubiger. Wagner sah sich beinahe sein ganzes Leben in Gläubiger-Schuldner-Verhältnissen gefangen, immer in Sorge, zahlungsunfähig zu werden und seinen Kredit dadurch zu verlieren. Dem Schuldgefängnis entkam er mehrmals nur durch die Flucht.

Die Kehrseite von Wagners Geldnot war seine Verschwendungssucht, seine Unbescheidenheit in Gelddingen, sein maßloser Anspruch. „Ich bin anders organisiert“, erklärte er, „habe reizbare Nerven, Schönheit, Glanz und Licht muß ich haben! Die Welt ist mir schuldig, was ich brauche! [...] Ist es denn eine unerhörte Forderung, wenn ich meine, das bißchen Luxus, das ich leiden mag, komme mir zu? Ich, der ich der Welt und Tausenden Genuß bereite!“ (zit. bei Kesting 1993: 368)

Man versteht sein hemmungsloses Schuldenmachen und unverschämtes Schnorrertum nur, wenn man es als *Kreditforderung*, gedeckt durch sein Genie und künstlerisches Potenzial, begreift. Von seinem „Zukunftswert“ als Künstler war Wagner hundertprozentig überzeugt. Dadurch erschienen ihm seine Schulden lediglich als eine „Vorleistung“ der Gesellschaft auf das zu schaffende Werk, als „Zins“ auf den abdiskontierten Zukunftswert seiner Musik. An Franz Liszt schrieb er 1858 „wenn Du den 2. Akt des Tristan sehen wirst, so wirst Du zugeben, daß ich viel Geld brauche. Ich bin ein großer Verschwender; aber wahrlich, es kommt etwas dabei heraus [...] Ich brauche von der Welt nur Geld: sonst habe ich *alles* [...] Geld! Geld! – Gleichviel wie und woher. Der Tristan zahlt alles wieder!“ (ebd.: 252f.) Die Gewissheit Wagners, der Welt *mehr* zurückzugeben als

er von ihr an Kredit erhielt, erklärt auch das Fehlen jeglichen Schuldbewusstseins bei ihm (vgl. ebd.: 33ff.).

Wagner schrieb keinen der sonst bei bedürftigen Künstlern üblichen Bettelbriefe, er wollte keine Almosen. Er empfahl sich seinen Wohltätern vielmehr als „Investitionsobjekt“ – und das schon, bevor er überhaupt eine einzige Oper auf die Bühne gebracht hatte. So bat er zum Beispiel 1834 seinen Freund Theodor Apel, „ein kleines Kapital“ bei ihm anzulegen. Als Gegenleistung dafür bot er ihm seine „frohe, heitre kräftige Laune“, „die noch so viel Schönes schaffen soll“ (ebd.: 30). Ein paar Jahre später forderte er den erfolgreichen Opernkomponisten Giacomo Meyerbeer in Paris auf: „Kaufen Sie mich [...], mein Herr, Sie machen keinen ganz unwerthen Kauf!“ [...] mir kann kein Wucherer mehr helfen [...] – dieß kann nur Jemand, dessen klares Auge u. volles Herz ersieht u. fühlt, daß ich einen guten Baum abgeben kann, der, wenn ihm nicht der Regen fehlt, auch Früchte tragen kann“ (ebd.: 54).

Was die geforderten Summen betrifft, so war Wagner hier alles andere als kleinlich: 1840 forderte er von einem Leipziger Gönner gleich „fünfezhnhundert Franken“ (ebd.: 68); später waren es schon mal „100000 Thaler“ (ebd.: 451) oder „hunderttausend Mark“ (ebd. 471), was in heutiger Währung immerhin rund 9.200 Euro bzw. 2,4 und 7,7 Millionen Euro entsprach. Ließen sich die derart Angesprochenen nicht sogleich auf die „Geschäfte“ ein, so wurde Wagner auch schon mal grob: So beklagte er sich 1836 bei seinem Freund Apel über die Magdeburger Kaufleute: „Ich muß Geld haben, wenn ich nicht wahnsinnig werden soll“, aber: „Meine Gläubiger wollen sich nicht auf meine Oper vertrösten lassen!“ – „das verfluchte Judengeschmeiß“ (ebd.: 38, 31).

Was bei der Lektüre der Briefe auffällt und das Urteil von Wagners Immoralität, ja Unverschämtheit, vollends bestätigt, ist seine Neigung, jede mögliche, sich ihm bietende Geldquelle maßlos auszubeuten. So schrieb er zum Beispiel 1841, als noch junger Mann ohne erkennbare Verdienste, an seinen Pariser Verleger Maurice Schlesinger: „Sie haben mir in diesen Tagen Geld versprochen; das ist schön u. herrlich. Wissen [Sie] aber auch wie viel ich

jetzt brauche? – Ich mag es gar nicht nennen und gebe es Ihnen daher lieber zu erraten, indem ich Ihnen meine Ausgaben vorzähle.“ Was folgt, ist eine lange Liste einzelner Posten seiner Lebenshaltung, fälliger Schuldtitel, terminisierter Wechsel usw. Dann fährt er unverfroren fort: „Sie haben bereits angefangen mich aus der Misere zu reißen; helfen Sie mir nun auch weiter fort“, es gilt „jetzt einmal noch einen recht tiefen Griff zu thun, und [...] ein Tausend-Franken-Billet heraus zu holen“ (ebd.: 87).

Wagner legte großen Wert darauf, seine Musik nicht für Geld komponiert und nicht vermarktet zu haben. Von der Kulturindustrie, deren Gott „Merkur“ sei und deren „wirkliches Wesen“ die „Industrie“, deren „moralischer Zweck der Gelderwerb“ und deren ästhetischer Sinn die „Unterhaltung der Gelangeweilten“ (Wagner 1849: 155), grenzte er sich streng ab. Gleichwohl betrieb er seine „Werkstatt“ als kapitalistisches Unternehmen, rechnete beim Verkauf seiner Opern mit „Gewinnen“, komponierte auf Kredit und bewertete sein Lebenswerk als „geschäftlich spekulativ“ (Kesting 1993: 110). 1859 räumte er gegenüber Mathilde Wesendonk sogar ein, dass auch er, zur größten Verwunderung der Nachwelt, dazu „genötigt war“, seine „Werke zur Ware zu machen“ (ebd.: 258). Geldfragen standen überhaupt im Zentrum seiner Korrespondenz. Man lese nur seine Briefe an Franz Liszt, in denen es fast nie um Musik, aber immer um Geld geht, oder an Otto Wesendonk, seinen Schweizer Mäzen, der ihm die Partitur des „Ring“ für ein Vermögen abkaufte, ohne sie jemals verwertet zu haben.

Den Gipfel seines Schnorrertums bildete jedoch sein Verhältnis zu dem bayerischen König Ludwig II. Hier ging es nicht mehr um Gefälligkeiten oder die gelegentliche Begleichung aufgelaufener Schulden, sondern um Millionen und Abermillionen, die in Wagners Theatervorhaben wie in sein luxuriöses Privatleben flossen. Es gibt in der deutschen Kulturgeschichte kein zweites Beispiel für ein derart raffiniertes und geschicktes „Ausnehmen“ eines Monarchen durch einen Künstler. Wagner hat es nicht nur verstanden, die Begeisterung des Königs für seine Musikdramen in bare Münze zu verwandeln, er tat dies zudem ziemlich dreist.

Als er dafür von der Presse heftig attackiert wurde¹⁴, versuchte er Ludwig weiß zu machen, dass er die zuletzt erhaltenen „königlichen Gnadengeschenke von 4000 fl.“ (ca. 52.000 Euro) als „lebenslängliches Darlehen“ betrachte und die in den „öffentlichen Blättern“ genannte von ihm „erbeutete“ Summe in Höhe von 190000 fl. (rund 2,5 Millionen Euro) „*maaslos übertrieben*“ sei (Kesting 1993: 415f.). Eine Gegenrechnung sucht man jedoch vergebens. Schließlich war der Bogen überspannt: im Dezember 1865 musste Wagner Bayern verlassen. Er bezog eine Villa in Tribschen bei Luzern. Ludwig II. übernahm die Kosten. Nicht genug, dass Wagner ein ansehnliches Jahresgehalt bezog, ihm darüber hinaus 5.000 Franken bewilligt worden waren und er mietfrei logierte. 1868 verlangte er zudem diverse Vorschüsse für außerordentliche Ausgaben sowie „eine sofortige grössere Capitaleinzahlung“ in eine Kapitallebensversicherung (ebd.: 436). 1872 erhielt er aus der Königlich Bayerischen Kabinettskasse 120.200 Gulden ausbezahlt, das sind in heutigem Geld ca. 1,567 Millionen Euro (ebd.: 447). 1874 gewährte ihm der König einen Kredit in Höhe von 100.000 Talern (ebd.: 451) usw. usf. Sichtet man die Briefe, die Wagner während seiner letzten Lebensjahre mit Freunden, Unterstützern und Geschäftsleuten wechselte, so hat man den Eindruck, eine Finanzkorrespondenz vor sich zu haben und nicht die eines Musikers. Da ist von „Capital“ und „Schulden“ die Rede, von „Wechseln“ und „Effectuierung“, von Währungen, Kursen, Krediten, Zinsen, Tilgungsraten und Garantien, von Kassenscheinen, Banknoten, Rechnungen, Preisen, Gläubigern, Forderungen, Zahlungen, „pecuniären Opfern“, „Deficiten“ und immer wieder von einem „drohenden Bankrott“ (ebd.: 447ff.). Wagner ist die „finanziellen Wirren“, wie er es nannte, sein Lebtage nicht los geworden. Eine spürbare Wende zum Besseren trat hier erst nach seinem Tod ein, als Cosima das Bayreuther Unternehmen führte. 1909 tauchten Cosima und ihr Sohn Siegfried erstmals im „Adreßbuch deutscher Millionäre“ auf; 1913 umfasste das Familienvermögen nach Abzug aller Verbindlichkeiten unvorstellbare sechs Millionen Mark (rund 27 Millionen Euro) (Hilmes 2009: 125f.). Damit hat sich Wagners Traum, von seinen Geldgebern frei

und unabhängig zu werden, posthum erfüllt. Aber ebenso seine Prophezeiung, dass in der bürgerlichen Gesellschaft die „Gier nach Geld“ sich auch der Kunst bemächtigt, dass letztlich das Geld „unser Gott“ wird und „unsere Religion der Gelderwerb“ (Wagner 1849: 164).

Dass es Wagner zu Lebzeiten nicht gelungen ist, trotz kolossalen Gelderwerbs ein Vermögen zu bilden, war nicht nur den immensen Kosten für Bayreuth geschuldet, sondern ebenso seinem Hang zum Luxus, den er selbst „sardanapalisch“ nannte. „Er hatte von Entsagung keine Idee. In seinen Bequemlichkeiten, Stoffen, kostbaren Essen u. dgl. kannte er keine Einschränkung“ (Hanslick 1894: 479). Beredtes Zeugnis dafür sind Wagners (bis 1935 geheim gehaltene) Briefe an seine geliebte „Putzmacherin“ Judith Gautier in Paris. Sie war für ihn „die lebendige Verkörperung des Luxus-Phantomes“ (Schuh 1936: 83), dem er Zeit seines Lebens nachjagte. Er bestellte bei ihr Parfüm, Badeessenzen, Rosenpuder, Irismilch, Duftmittel, Toilettenartikel, Seiden-, Samt- und Atlasstoffe, Satins, Pantoffeln, Rosengirlanden usw. – alles Dinge, die in Bayreuth, einer „von allen Grazien verlassenen Wüstenei“ (Die Briefe 1936: 167), nicht zu bekommen waren. Thomas Mann sah in dem leidenschaftlichen Verlangen nach „Luxus und Glanz“ einen „modern-bourgeoisien Einschlag“ Wagners als Künstler sowie „ein Stück harmlos-unheimlicher Künstlerpathologie, von der nur Spießbürger sich verwirren lassen“ (Mann 1933: 396f.). Und Nietzsche meinte, dass sich Wagners äußeres Leben „zu diesem Hange wie ein neckendes Possenspiel“ verhielt: „Mit der Kunst des Luxus kritisierte er sich selbst und durchschaute sich.“ (Nietzsche 1875: 242)

Zum Schluss

Richard Wagner hatte die bestimmende Rolle des Geldes in der bürgerlichen Gesellschaft richtig erkannt, das Geld als Kredit begriffen und sich als Schuldner. Hiervon ausgehend formulierte er seine Gesellschaftskritik als *Geldkritik*. Gleichwohl betrachtete er sich als Gläubiger gegenüber der Gesellschaft, gab mehr aus als er einnahm, strebte nach Gewinn und

lebte im Luxus und auf Pump. Der verhasste Kapitalismus war für ihn die „Welt des Goldes“ (Mayer 1978: 171). Ihr widmete er sein Hauptwerk, den „Ring“ – eine künstlerische Projektion der Gegenwart in eine mythologisch verfremdete Vergangenheit. Der romantischen Tradition folgend, war Wagner davon überzeugt, im Mythos gültige Antworten auf die Probleme seiner Zeit zu finden. Zugleich erlaubte die mythologische Verkleidung eine künstlerische Verfremdung seiner revolutionären Ideale und Utopien. Der Mythos war für ihn deshalb weniger Rückblick in die Vergangenheit als vielmehr ein Bedeutungsträger für Gegenwart und Zukunft, „Verschlüsselung einer sozialistisch-emanzipatorischen Utopie, die durch Rückgriff auf alte Quellen die Aura quasi religiöser Offenbarung erhält“ (Veltzke 2002: 12).

Als Pabelstück von der zerstörerischen Macht des Goldes ist das Werk textlich der Revolution von 1848/49, sowohl deren geistiger Vorbereitung als auch deren Scheitern, verpflichtet, während sich sein musikalischer Horizont von der Romantik bis zur Gründerzeit erstreckt. Im „Ring“ fanden Wagners vormärzlich inspirierte Ideen, seine Geschichtsauffassung, Zivilisationskritik und Gesellschaftutopie sowie seine nach 1849 entwickelte Weltentsagungs- und Erlösungsphilosophie künstlerische Umsetzung. Diese war sozialrevolutionär, utopisch, illusionär und romantisch, aber auch nationalistisch, was sie für heterogene Auslegungen prädestiniert und für geistige Vereinnahmungen bis hin zum Missbrauch empfänglich macht. Trotz unbestreitbarer antikapitalistischer wie nationalistischer Züge erscheint Wagners „Ring“ in seinem weltanschaulich-politischen Gehalt vieldeutig und unbestimmt¹⁵ und ist damit offen für die unterschiedlichsten Interpretationen. So überwog bei der Uraufführung 1876 in Bayreuth eine historisierende, mythologisch-verkleidete Lesart (vgl. Shaw 1895). In Verkennung der Aktualität des „Bühnenfestspiels“ wurde dieses als „nationaler Mythos“ inszeniert, als „Nationalpos der Deutschen“ (v. Pfordten 1908: 173, 175). Die Kritik an der „Macht des Goldes“ wurde zwar als „ethischer Grundgedanke“ erkannt, blieb jedoch ohne sozialökonomischen

Bezug. Die große Leistung Wagners sah man vielmehr in der „Glorifizierung altgermanischen Heldentums“ (ebd.: 225). Nach 1918 wurde, ausgehend von Bayreuth¹⁶, die nationalistische Seite des „Rings“ besonders herausgestellt. Ideologen wie Houston Stewart Chamberlain (1901) und Alfred Rosenberg (1930: 433), aber auch Hitler, für welchen Wagner „die größte Prophetengestalt“ war, „die das deutsche Volk [je] besessen habe“ (zit. bei Köhler 1997: 343), nutzten dessen chauvinistische und rassistische Schriften, aber auch seine Musik, für ihre Ziele und erklärten ihn zu einem der ihren.¹⁷ Ein beliebtes Klischee bildete dabei die Gegenüberstellung von Siegfried, als dem „Ideal des natürlichen Menschen“ und der Verkörperung „deutschen Wesens“, und Mime als einem Vertreter des rassistisch minderwertigen „Judentums“ (Riedel 1942: 95f.). Dass die Befreiung der Welt „vom Fluche des Goldes“ für Siegfried (nach der Ermordung Fafners) mit dem Totschlag Mimes, gegen den er „instinktiv einen Widerwillen“ empfand, beginnt, passte ins Programm und wurde von den nationalsozialistischen Kommentatoren als „Rache am Judentum“ (ebd.) interpretiert.

Nach dem Ende des Dritten Reiches bedurfte es einiger Anstrengung, um wenigstens Wagners Musik¹⁸ vom Verdikt des Nationalismus und Antisemitismus freizuhalten. Dies ist im Großen und Ganzen auch gelungen, nicht zuletzt wegen einer Aufführungspraxis, die auf eine relativ abstrakte Interpretation des Werkes bzw. auf die Herausarbeitung der „revolutionären Ideen“ Wagners setzte. Dies galt besonders für die Leipziger Inszenierung 1973/1976. Im Gegensatz zu früheren Interpretationen wurde der „Ring“ hier als vollständig seiner Entstehungszeit verpflichtet aufgefasst und der Mythos als „Gewand“, nicht aber als „Wesen“ des Werkes gedeutet: „Götter, Riesen, Nachtalben“ gelten mithin lediglich als „Symbole für sehr reale, geschichtlich wirkende gesellschaftliche Kräfte in der kapitalistischen Welt“ (Neues Deutschland 07.04.1976). Im Fokus dieser Inszenierung stand folgerichtig der *Ring*, als Symbol für das aus dem Gold (Geld) erwachsene Kapitalverhältnis. Im Unterschied zum Hort, dem „puren aufgehäuften Gold“, so Joachim Herz, verkörpere der Ring

„das Akkumulationsprinzip, das kapitalistische Ausbeutungsprinzip, die Zinsherrschaft“ (Akademie 1975: 22, 76). Inwieweit „das historische Auseinandernehmen von Wagners unhistorischer Sicht“ und die historisch-materialistisch aufgeladene Interpretation tatsächlich Wagners Intention gerecht wurde oder ihn womöglich marxistisch überinterpretierte, soll dahingestellt bleiben. Unstrittig ist aber, dass die Ausdeutung von Wagners „Ring“ als „Klassenkampftragödie des 19. Jahrhunderts“ und „Parabelstück von der Macht des Goldes“ (ebd.: 30f.) differenzierte Einblicke in die Zusammenhänge der kapitalistischen Geldwirtschaft ermöglicht. Gleichwohl darf man nicht vergessen, dass Wagner sich „vor einem allzu großen Deutlichmachungseifer“ gehütet hat, weil ihm klar war, dass „ein zu offenes Aufdecken der Absichten das richtige Verständnis durchaus stört“, denn es kommt darauf an „nicht durch Darlegung von Absichten, sondern durch Darstellung des Unwillkürlichen zu wirken“ (Wagner 1854: 66f.).

Anmerkungen

- 1 Dies ist kein Zitat Wagners, sondern eine Zuschreibung Ludwig Marcuses. Der vollständige Text lautet: „Das Gold ist schuld, hatte vor vierzig Jahren der arme deutsche Musiker in Paris geklagt. Das Gold ist schuld, hatte der Agitator von Dresden gepredigt. Das Gold ist schuld, hatte der Emigrant in Zürich geschrieben. Das Gold ist schuld, kündete nun, hundertvierzehn Instrumente laut, der Reformator des Bismarck-Reichs; [...] Philosophen waren gekommen und gegangen, er hatte ihre Namen auf seine Fahne geschrieben und wieder ausgelöscht. Eine einzige Wahrheit blieb: Das Gold ist schuld; er konnte es dem bleich-glänzenden Metall ein Leben lang nicht verzeihen, daß auch er, Richard Wagner, [...] dem härtesten Tyrannen unterworfen war.“ (Marcuse 1973: 213)
- 2 Als Beleg dafür sei die Einleitung zu einem populären Wagner-Buch aus dem Jahr 1907 zitiert: „Deutschlands Entwicklung im neunzehnten Jahrhundert [...] mußte logischerweise auch zu einer rein deutschen Geisteskultur führen. Von allen Gipfeln, zu denen sich die Kunst dabei entwickelte, ist Richard Wagner zweifellos der überragendste. Wie in einem Brennpunkte sammelt sich in ihm die kunstsöpferische Potenz und Energie der ganzen, neueren bürgerlichen Welt. In seiner überwältigenden Persönlichkeit

haben wir zweifellos das größte künstlerische Ereignis des 19. Jahrhunderts. Wagners Gesamt-Bühnenkunstwerk steht in seiner machtvollen Geschlossenheit und rätselreichen mannigfaltigen Wirkung ohne Beispiel da.“ (Kreowski/Fuchs 1907: 1).

- 3 Zu Wagners Einfluss auf die Kunstgeschichte, Malerei, Skulptur, Grafik usw. vgl. das umfangreiche Werk von Mota und Infesta (1995) sowie Buderer/Fath (2001).
- 4 Für den „Ring“ entwickelte Wagner ein spezielles, seitdem auch von anderen Komponisten verwendetes Instrument, die *Wagner-Tuba*, hervorgegangen aus einer Verbindung von Waldhorn und Bügelhorn.
- 5 Vgl. Lukács 1984. Auch wenn zwischen dem Antisemitismus, Germanenkult usw. des 19. Jahrhunderts, wie er sich bei Wagner findet, und der nationalsozialistischen Ideologie unbedingt unterschieden werden muss, so ist es doch kein Zufall, dass gerade Wagner der Lieblingskomponist und „bestimmende Lehrmeister Hitlers“ war (Fest 1996: 290) und dieser sich rühmte, „keine Vorläufer“ gehabt zu haben, mit einer Ausnahme, Richard Wagner, dessen Werk sich im Dritten Reich als Ausdruck „germanisch deutschen Musikempfindens“ (Prieberg 1982: 363) besonderer Wertschätzung erfreute. Dies lässt sich auch daran ermessen, dass Hitler in Wagner seinen „Propheten“ erblickte, dessen „politischer Vollstrecker“ er werden wollte (Köhler 1997: 131) und Rosenberg ihn in seinem „Mythus des 20. Jahrhunderts“ gleich mehrfach als völkischen Ideengeber würdigte (Rosenberg 1930: 316, 388, 401, 427ff., 433f., 443ff.).
- 6 Vgl. Tabarelli 1999: 237ff. Galianis berühmte Arbeit „Über das Geld“ ist erstmals 1751 in Neapel erschienen.
- 7 Die Tetralogie „Der Ring des Nibelungen“ umfasst drei Musikdramen: „Die Walküre“, „Siegfried“ und „Götterdämmerung“ sowie einen Vorabend, „Das Rheingold“. Es handelt sich hierbei nicht um Opern im herkömmlichen Sinne, sondern um *Musikdramen*, Teile eines insgesamt gut 16 Stunden dauernden „Musikfestspiels“. Die Zitation in diesem Text bezieht sich jeweils auf das Einzelwerk, den Aufzug bzw. die Szene.
- 8 Vgl. Golther 2003: 30ff. sowie die entsprechenden Passagen im „Sigurdlied“ der Älteren Edda (Die Edda 1987: 186ff.) sowie in anderen germanischen Götter- und Heldensagen (vgl. Golther 1895; Meyer 1903).
- 9 Die Intention Wagners durchaus treffend, schrieb Sombart, dass „die Edda das Streben nach dem Golde in den Mittelpunkt der Weltgeschichte“ stellt, sich hierin aber „nur die Wirklichkeit“ widerspiegeln, denn „wenn nicht alle europäische Geschichte“, so hat doch gewiss „die Geschichte

des kapitalistischen Geistes ihren Anfang [...] in dem Ringen der Götter und Menschen nach dem Besitze des unheilbringenden Goldes“ (Sombart 1913: 31f.).

- 10 Offenbar kannte Wagner die Schrift von Marx aus dem Jahr 1844 (vgl. Veltzke 2002: 26).
- 11 Die Gleichsetzung von Geldgier und jüdischem Wesen, von Kapitalismus und Judentum, zieht sich durch die gesamte antikapitalistische Bewegung des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Selbst bei Marx ist noch 1853 vom „Geist des Wuchers“ die Rede, wenn vom jüdischen Geist die Rede ist (Marx 1853: 535). Und Ruth Fischer, eine kommunistische Agitatorin, rief noch 1923 zum Klassenkampf gegen „das Judenkapital“ auf und ermunterte völkische Studenten zum Mord an Juden mit den Worten: „...tretet die Judenkapitalisten nieder, hängt sie an die Laterne, zertrampelt sie“ (zit. bei Maser 1981: 308).
- 12 Vgl. dazu insbesondere die Schriften: „Über Staat und Religion“ (1864), „Deutsche Kunst und Politik“ (1867), „Was ist deutsch?“ (1878), „Modern“ (1878), „Publikum und Popularität“ (1879), „Religion und Kunst“ (1880) und „Erkenne Dich selbst“ (1881). Ferner die Tagebücher Cosima Wagners, worin antijüdische Äußerungen Wagners wie die, dass „alle Juden in einer Aufführung des ‚Natan‘ verbrennen (sollten)“, festgehalten wurden (Wagner 1977: Bd. 2: 852).
- 13 Unberücksichtigt bleibt hier die „autobiografische Relevanz“ des Bildes „des verhassten Juden“ für Wagner (Weiner 2000: 28) sowie die These vom „Selbsthass“ Wagners und dessen Abarbeitung in der Figur des *Mime*, wie überhaupt auf eine psychoanalytische Ausdeutung des Werkes (vgl. Oberhoff 2012) verzichtet wird.
- 14 Die Beispiele hierfür sind immens: So war 1869 im Berliner Fremdenblatt zu lesen: „Wagner gebärdet sich nicht nur wie ein Musik-, sondern wie ein Kunstpapst, der unfehlbar ist, allein lösen und binden kann und, wie der wirkliche Papst die Peterspfennige, selbst die Wagnerspennige einsäckelt. Kurz: er war und ist das, was man auf jüdisch einen *Schnorrer* nennt.“ (zit. in Kesting 1993: 440). Vgl. auch Tappert 1903.
- 15 Dies wird dadurch noch unterstrichen, dass Wagner der Nachwelt neben dem komponierten Schluss drei weitere Finallösungen hinterließ: In der frühesten Version bleibt die Welt der Götter bestehen, wird aber durch Siegfried grundlegend erneuert. In der fertigen Dichtung änderte Wagner die Schlusszene dahingehend, dass die Götter zwar zugrunde gehen, die Welt und die Menschen aber übrig bleiben und, nunmehr gegründet auf „Liebe“ und nicht mehr auf „Gut“ und „Gold“, „trübe Verträge“ und „göttliche Pracht“, ein neues Leben beginnen. In der dritten Version, der pessimistischen, endet mit Walhall zugleich

„die Welt“ („Alles Ew'gen sel'ges Ende“) – ein Schluss analog dem Weltenbrand, der „Götterdämmerung“, in der „Edda“ (Die Edda 1987: 14f.; vgl. auch Golther 1895: 422ff.).

- 16 Zu der „untrennbaren Verknüpfung zwischen den rassistischen Mysterien der Gralsreligion und den Massenschlächtereien des neuen Messias [Hitler]“ nach 1930 vgl. Köhler 1997: 192f.
- 17 Zum Beispiel wird Wagner im Bayreuther Festspielführer von 1924 als „ein Führer zu nationalem Sozialismus“ bezeichnet (zit. bei Köhler 1997: 281). Ähnliche Vereinnahmungen durch den Nationalsozialismus finden sich nach 1933 in fast jedem Opernführer und Theaterprogramm.
- 18 Wagners Schriften, insbesondere die seiner letzten Jahre, lassen sich selbst dann, wenn man sie im historischen Kontext betrachtet, nicht gänzlich von dem Vorwurf chauvinistischer und antisemitischer Entgleisung reinwaschen. Ihre Rezeption ist dennoch nicht von der Interpretation des künstlerischen Werks zu trennen.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1952): Versuch über Wagner, Frankfurt am Main 1974
- Akademie der Künste der DDR (1975): Arbeitshefte Nr. 21: Joachim Herz inszeniert Richard Wagners „Ring des Nibelungen“ am Opernhaus Leipzig. 1. Teil, Berlin
- Bagehot, W. (1873): Lombard Street. A Description of the Money Market, Düsseldorf 1996
- Buderer, Hans-Jürgen/Fath, Manfred (Hrsg.) (2001): Gold – Macht – Lust. Richard Wagners Welt in Bildern, Mannheim
- Chamberlain, Houston Stewart (1901): Richard Wagner, München
- Chop, Max (o. J.): Erläuterungen zu Richard Wagners Tondramen, 2 Bde., Leipzig
- Die Briefe Richard Wagners an Judith Gautier (1936), hrsg. von Willi Schuh, Erlenbach-Zürich und Leipzig
- Die Edda (1987): Nach der Heldenschrift des Brynjolfur Sveinsson in der Übertragung von Karl Simrock, Berlin
- Eisler, Hanns (1985): Musik und Politik. Schriften 1924 – 1948, Bd. I-III, Leipzig
- Engels, Friedrich (1890): Über den Antisemitismus, in: MEW, Bd. 22, S. 49-51
- Fest, Joachim (1994): Um einen Wagner von außen bittend, in: F.A.Z. 1. Oktober
- Fest, Joachim (1996): Fremdheit und Nähe. Von der Gegenwart des Gewesenen, Stuttgart
- Golther, Wolfgang (1895): Handbuch der Germanischen Mythologie, Essen 2000
- Golther, Wolfgang (2003): Germanische Götter- und Heldensagen, Wiesbaden (Neufassung)
- Gregor-Dellin, Martin (1984): Richard Wagner. Sein Leben. Sein Werk. Sein Jahrhundert, Berlin
- Grimm, Jacob (1835): Deutsche Mythologie. Erweiterte Ausgabe von 1875-78, Koblenz o.J.
- Hanslick, Eduard (1894): Aus meinem Leben, Kassel-Basel 1987
- Hilmes, Oliver (2007): Herrin des Hügels. Das Leben der Cosima Wagner, München
- Hilmes, Oliver (2009): Cosimas Kinder. Triumph und Tragödie der Wagner-Dynastie, München
- Kaemmel, Ernst (1966): Finanzgeschichte, Berlin
- Kesting, Hanjo (Bearb.) (1993): Das Pump-Genie. Richard Wagner und das Geld. Nach gedruckten und ungedruckten Quellen bearbeitet von Hanjo Kesting, Frankfurt am Main
- Köhler, Joachim (1997): Wagners Hitler. Der Prophet und sein Vollstrecker, München
- Kreowski, Ernst/Fuchs, Eduard (1907): Richard Wagner in der Karikatur, Berlin
- Le Goff, Jaques (2011): Geld im Mittelalter, Stuttgart
- Lukács, Georg (1984): Die Zerstörung der Vernunft. Der Weg des Irrationalismus von Schelling zu Hitler, Berlin und Weimar
- Mayer, Hans (1978): Richard Wagner in Bayreuth, Frankfurt am Main
- Mayer, Hans (2000): Karl Marx und Richard Wagner – zwei Außenseiter des Jahrs 1848, in: Bürgerliche Endzeit. Reden und Vorträge 1980 bis 2000, Frankfurt am Main, S. 149-170
- Mann, Klaus (1949): Die Heimsuchung des europäischen Geistes, Berlin 1993
- Mann, Thomas (1911a): Über die Kunst Richard Wagners, in: Aufsätze, Reden, Essays, Bd. 1, Berlin und Weimar 1983, S. 227-230
- Mann, Thomas (1911b): An Julius Bab, in: Vaget 1999, S. 45
- Mann, Thomas (1933): Leiden und Größe Richard Wagners, in: Adel des Geistes, Berlin und Weimar 1965, S. 346-409
- Mann, Thomas (1937): Richard Wagner und der „Ring des Nibelungen“, in: Vaget 1999, S. 150-173
- Mann, Thomas (1939): Zu Wagners Verteidigung, in: Vaget 1999, S. 178-185
- Mann, Thomas (1950): Richard Wagner und kein Ende, in: Vaget 1999, S. 202-205
- Mann, Thomas (1951): Briefe Richard Wagners, in: Vaget 1999, S. 206-216
- Marcuse, Ludwig (1973): Richard Wagner, Zürich
- Marx, Karl (1844): Zur Judenfrage, in: Marx/Engels: Werke, Bd. 1, Berlin 1977, S. 347-377
- Marx, Karl (1853): Parlamentsdebatten, in: Marx/Engels: Werke, Bd. 8, Berlin 1988, S. 535
- Marx, Karl (1876): Brief an Engels vom 19. August, in: Marx/Engels: Werke, Bd. 34, Berlin 1974
- Marx, Karl (1890): Das Kapital. Erster Band, in: Marx/Engels: Werke, Bd. 23, Berlin 1969
- Marx, Karl (1894): Das Kapital. Dritter Band, in: Marx/Engels: Werke, Bd. 25, Berlin 1969

- Maser, Werner (1981): Adolf Hitlers *Mein Kampf*, München
- Meyer, Elard Hugo (1903): *Mythologie der Germanen*, Straßburg
- Mota, Jordi/Infiesta, Maria (1995): *Das Werk Richard Wagners im Spiegel der Kunst*, Tübingen
- Mottek, Hans (1964): *Wirtschaftsgeschichte Deutschlands. Ein Grundriss*, Bd. II, Berlin
- Neues Deutschland (1976): *Neudeutung von Wagners Opernzyklus* (H. Schäfer), 07.04.1976
- Nietzsche und Wagner. Stationen einer epochalen Begegnung (1994), hrsg. von Dieter Borchmeyer und Jörg Salasquarda, 2 Bde., Frankfurt am Main und Leipzig
- Nietzsche, Friedrich (1875): *Nachgelassene Fragmente*, in: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* in 15 Bänden, Bd. 8, München 1999
- Nietzsche, Friedrich (1876): *Richard Wagner in Bayreuth*, in: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* in 15 Bänden, Bd. 1, München 1999, S. 429-510
- Nietzsche, Friedrich (1888): *Der Fall Wagner*, in: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* in 15 Bänden, Bd. 6, München 1999
- North, Michael (1994): *Das Geld und seine Geschichte*, München
- Oberhoff, Bernd (2012): *Richard Wagner. Der Ring des Nibelungen. Eine musikpsychoanalytische Studie*, Psychosozial-Verlag Gießen
- Pauleikhoff, Bernhard (1997): *Richard Wagner als Philosoph*, Hürtgenwald
- Pfordten, Hermann Freiherr v. d. (1908): *Handlung und Dichtung der Bühnenwerke Richard Wagners nach ihren Grundlagen in Sage und Geschichte*, Berlin
- Pidde, Ernst v. (1979): *Richard Wagners Ring des Nibelungen im Lichte des deutschen Strafrechts*, Hamburg
- Polanyi, Karl (1944): *The Great Transformation*, Frankfurt am Main 1978
- Prieberg, Fred K. (1982): *Musik im NS-Staat*, Frankfurt am Main
- Riedel, F. (1942): *Der Ring des Nibelungen, erläutert von F. Riedel*, Leipzig
- Rosenberg, Alfred (1930): *Der Mythos des 20. Jahrhunderts*, München 1941
- Schickling, Dieter (1983): *Abschied von Walhall. Richard Wagners erotische Gesellschaft*, Stuttgart
- Scholz, Dieter David (2000): *Richard Wagners Antisemitismus. Jahrhundertgenie im Zwielicht – eine Korrektur*, München
- Schuh, Willi (1936): *Die Freundschaft Richard Wagners mit Judith Gautier*, in: *Die Briefe ...*, S. 15-97
- Shaw, George Bernard (1895): *Der vollkommene Wagnerianer*, in: *Erste Hilfe für Kritiker. Essays*, Leipzig und Weimar 1985, S. 63-168
- Sombart, Werner (1911): *Die Juden und das Wirtschaftsleben*, Leipzig
- Sombart, Werner (1913): *Der Bourgeois. Zur Geistesgeschichte des modernen Wirtschaftsmenschen*, Reinbek 1988
- Sombart, Werner (1916): *Der moderne Kapitalismus. Erster bis dritter Band*, München 1987
- Tabarelli, Werner (1999): *Ferdinando Galiani „Über das Geld“*, Düsseldorf
- Tappert, Wilhelm (1903): *Hurenaquarium und andere Unhöflichkeiten. Richard Wagner im Spiegel zeitgenössischer Kritik*, München 1968
- Vaget, Hans Rudolf (Hg.) (1999): *Im Schatten Wagners: Thomas Mann über Richard Wagner. Texte und Zeugnisse 1895-1955*, Frankfurt am Main
- Veltzke, Veit (2002): *Der Mythos des Erlösers. Richard Wagners Traumwelten und die deutsche Gesellschaft 1871-1918*, Stuttgart
- Verwey, Johannes M. (1926): *Wagner und Nietzsche*, Stuttgart
- Wagner, Cosima (1977): *Die Tagebücher*. Hrsg. von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, München
- Wagner, Cosima (1982): *Die Tagebücher*. 4 Bde., hrsg. von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, München
- Wagner, Richard (1848): *Der Nibelungenmythus*, in: *Die Hauptschriften*, hrsg. von Ernst Bücken, Leipzig 1937, S. 98-111
- Wagner, Richard (1849): *Die Kunst und die Revolution*, in: *Ausgewählte Schriften*, Leipzig 1982, S. 144-178
- Wagner, Richard (1850): *Das Judentum in der Musik*, in: *Die Hauptschriften*, hrsg. von Ernst Bücken, Leipzig 1937, S. 124-137 sowie in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen (SSD)*, Bd. 5, Leipzig 1911-14
- Wagner, Richard (1854): *Brief an August Röckel vom 25./26.01.*, in: *Briefe an Röckel*, Leipzig 1894
- Wagner, Richard (1881): *Erkenne dich selbst*, in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen (SSD)*, Bd. 10
- Wagner, Richard (1911-14): *Sämtliche Schriften und Dichtungen (SSD)*, Volksausgabe in 16 Bänden, Leipzig
- Wagner, Richard (1965): *Mein Leben*. 2 Bde., Leipzig 1958
- Wagner, Richard (1967-1988): *Sämtliche Briefe*. 7 Bde. (1830-1856), Leipzig
- Wapnewski, Peter (1983): *Richard Wagner. Die Szene und ihr Meister*, München
- Weber, Max (1920): *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, in: *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie I*, Tübingen 1988, S. 17-206
- Weiner, Marc A. (2000): *Antisemitische Fantasien. Die Musikdramen Richard Wagners*, Berlin
- Wolf, Werner (1960): *Richard Wagner und sein Bühnenfestspiel „Der Ring des Nibelungen“*. Einführung, in: *Richard Wagner: Der Ring des Nibelungen*, Leipzig

Autoren

Nicole Becker, Prof. Dr.,
Erziehungswissenschaftlerin, Technische
Universität Berlin

Ulrich Busch, Dr. habil.
Finanzwissenschaftler, Berlin, Mitglied der
Leibniz-Sozietät der Wissenschaften zu
Berlin

Regina Casper, Prof. em., Dr.,
Ärztin, Department of Psychiatry, Stanford
University Medical School, CA, USA

Irina Anatoljewna Flige,
Direktorin des Forschungs- und Informati-
onszentrums von „Memorial“ Sankt Pe-
tersburg, Leiterin des Forschungsprojektes
„Virtuelles Museum des Gulag“

Jonas Frister, M.A.,
Erziehungswissenschaftler, Universität
Münster

Lew Dmitrijewitsch Gudkow, Dr.,
Soziologe, Direktor des Analytischen Jurij-
Lewada-Zentrums, Moskau

Wladislaw Hedeler, Dr.,
Historiker und Publizist, Berlin

Max Koch, Prof. Dr.,
Soziologe, Lund University, Faculty of Social
Sciences

Alexander Dawydowitsch Margolis,
Vorsitzender der Sankt Petersburg Filiale
der Allunionsvereinigung zum Schutz von
historischen und Kulturdenkmälern, Vorsit-
zender des Rates des Forschungs- und In-
formationszentrums von „Memorial“ Sankt
Petersburg

Thomas Müller, M.A.,
Erziehungswissenschaftler, Universität
Münster

Mario Neukirch, Dr.
Soziologe und Politikwissenschaftler,
Universität Stuttgart, Helmholtz-Allianz
Energy-Trans

Oliver Neun, Dr.
Fachbereich Gesellschaftswissenschaften,
Universität Kassel

Mariele Nientied, PD, Dr. habil.,
Philosophin, Viadrina-Universität Frankfurt/
Oder

Anatoli Jakowlewitsch Rasumow,
Herausgeber des „Leningradskij Martirolog“
und Leiter der Gruppe „Wiedergegebene Na-
men“ bei der Russischen Nationalbibliothek,
Sankt Petersburg

Oliver Römer, Diplom-Soziologe,
Fachbereich für Philosophie und Gesell-
schaftswissenschaften, Universität Marburg

Ulrich Salaschek, Dr. phil.
Humboldt-Universität zu Berlin